

JOANNA WINNICKA-GBUREK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

CO MA DO POWIEDZENIA O WSPÓŁCZESNYM DZIELE SZTUKI HERMENEUTYKA ROZUMIANA JAKO INTERPRETACJA SYMBOLU I METAFORY?

STRESZCZENIE

W tekście proponuję rozważenie pojawiających się od dawna opinii o końcu sztuki równoległe z obserwowanymi zmianami w pojmowaniu znaczenia symbolu w kulturze. W nawiązaniu do problematyki symbolu odwołuję się między innymi do filozofii Hansa-Georga Gadamera, Paula Ricoeura oraz hermeneutyki personalistycznej Luigiego Pareysona. Na postawione w tekście pytanie o to, czy istnieją takie koncepcje kultury, na gruncie których używanie terminu „koniec sztuki” jest bezzasadne, odpowiadam twierdząco, odwołując się do koncepcji formy Pareysona. Stawiam dodatkowo tezę, że forma u Pareysona jest formą symboliczną. Artykuł kończy szkic interpretacji hermeneutycznej jednego z dzieł sztuki pokazanych na 54. Biennale w Wenecji.

SŁOWA KLUCZOWE

hermeneutyka personalistyczna, „koniec sztuki”, forma symboliczna

INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Winnicka-Gburek

Zakład Edukacji Kulturalnej, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji

Uniwersytet Śląski

e-mail: jgburek@wp.pl

Frazą „końca sztuki” i „śmierci sztuki” posługiwało się dotąd wielu filozofów i teoretyków sztuki, począwszy od Pliniusza Starszego, aż do pesymistycznych diagnoz współczesnych.

Wyrażenie „koniec sztuki” może wygłosić tylko ktoś, kto zdecydował lub założył, że sztuka ma swoją historię, a historia ma pewien sens. Żeby pomyśleć sztukę jako umierającą, trzeba ją najpierw pomyśleć jako rodzącą się, a to oznacza, że sztuka powstała i rozwijała się dialektycznie aż do punktu ostatecznego, w ramach czegoś, co można nazwać autoteleologią. Myśl o „końcu” w tej dziedzinie, podobnie jak w innych, zawiera się w myśli o „celach”, a raczej ich definicji, o ich kategoriach tożsamości, począwszy od narodzin, oraz o idei ich rozwoju¹.

Georges Didi-Huberman, autor cytowanej wypowiedzi, łączył łatwość wyrokowania o końcu sztuki z charakterystyczną dla historyków sztuki chęcią odsunięcia w przeszłość przedmiotu swych rozważań. Potraktowanie sztuki jako posiadającej początek i koniec, który właśnie nastąpił, implikowałoby sztuczne odseparowanie jej od dziejów ludzkiej egzystencji i wpisanej w nią twórczości.

Koniec sztuki można ogłosić z różnych powodów, ale jak pyta Huberman: „czy zawsze chodzi o ten sam koniec sztuki? Czy to, co jedni nazwali «końcem», nie wydało się innym oczyszczonym żywiołem tego, czym sztuka jeszcze może, a nawet powinna być?”².

Interesujące są zatem pytania: (a) Kto i z jakiego punktu widzenia chce mówić o końcu sztuki? (b) Czy istnieją takie koncepcje kultury, na gruncie których używanie terminu końca sztuki jest bezzasadne? (c) Czy hermeneutyka jako interpretacja symbolu i metafory ma coś do powiedzenia o współczesnym dziele sztuki?

Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki przedstawił w 1963 roku Umberto Eco³. Hipotezy te są następujące: (a) śmierć sztuki, (b) odzyskanie wartości estetycznej. Filozof rozróżnia co najmniej dwa sposoby wypowiadania się o sztuce. Pierwszy z nich jest wyjaśnianiem historycznego kontekstu oraz nazwaniem rodzaju zastosowanej poety-

¹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, tłum., B. Brzezińska, Gdańsk 2011, s. 34.

² Tamże.

³ U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, [w:] tegoż, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008. Pierwodruk w „Il Verri”, czerwiec 1963.

ki i modelu działania, polega zatem na opisie strukturalnym⁴. Drugi sposób polega na zajmowaniu „aksjologicznej”, zaangażowanej postawy krytycznej, wymagającej ocen estetycznych typu: piękny, brzydki, udany/nieudany, sztuka/nie sztuka.

Sam Eco deklaruje swe przywiązanie do pierwszego sposobu mówienia o sztuce, a więc do opisywania zjawisk sztuki współczesnej z punktu widzenia intencji przyświecających artystycznemu działaniu (z punktu widzenia poetyki) i historycznych racji tych intencji. Pewne aspekty kultury, interesujące z tego punktu widzenia, wyjaśniają zarówno dzieła udane, jak i nieudane. Filozof stawia tezę, że dzieła sztuki współczesnej mogą i powinny być pojmowane jedynie jako przykłady pewnej poetyki i na tym polega ich wartość⁵. Znajomość poetyki umożliwia racjonalizację dzieła, a często tak się zdarza, że ta racjonalizacja staje się ważniejsza od samego dzieła sztuki.

Jeśli więc „podoba się” racjonalizacja i jeśli dałoby się uznać to zjawisko za powszechne – mówi Eco – to znaczy, że:

[...] w sztuce współczesnej zagadnienie poetyki przeważało nad zagadnieniem dzieła, jako wytworzonego i konkretnego obiektu. Sposób tworzenia stał się ważniejszy od wytworu, a forma zaczęła być odbierana, jako przykład sposobu formowania. [...] w takim historycznym kontekście przyjemność estetyczna stopniowo zmieniła swą naturę oraz warunki występowania i z przyjemności o charakterze emocjonalnym i intuicyjnym stała się *przyjemnością o charakterze intelektualnym*⁶.

Pierwsza hipoteza mówi zatem o zaniku możliwości wartościowania estetycznego z punktu widzenia tradycyjnej, kantowskiej estetyki, prowadzącej nieuchronnie do „śmierci sztuki”. Hipoteza druga, jak zapewnia jej autor – niebędąca opozycyjną w stosunku do pierwszej, mówi o możliwości prowadzenia w dalszym ciągu krytyki współczesnego dzieła sztuki z pozycji estetycznych. Potrzebne są tylko do spełnienia co najmniej dwa warunki: należy zaakceptować zmiany w pojęciu sztuki (obecne i przyszłe) oraz fakt, że zgodność z właściwą

⁴ Eco używa zwykle nazwy „poetyka”, odnosząc się nie tylko do literatury, ale szerzej do całej sztuki. Poetyka jest zespołem intersubiektywnie istniejących reguł twórczości w danym okresie historycznym. Takie rozumienie poetyki zgodne jest z definicją Luigiego Pareysona, którego Eco był uczniem.

⁵ U. Eco, *Dwie hipotezy na temat śmierci sztuki*, wyd. cyt., s. 267.

⁶ Tamże, s. 271.

poetyką też może być estetyczna, wobec czego istnieje możliwość estetycznego wartościowania dzieła.

Niech komentarzem do powyższych ustaleń będą fragmenty wywodów Eco, akceptującego „radikalną ewolucję wrażliwości estetycznej”, dotyczące „rozumienia”/interpretacji symbolu:

[...] we wrażliwości nowoczesnej stopniowo umacniało się dążenie do takiego dzieła sztuki, które – coraz bardziej świadome rozwojowego charakteru „odczytań” – staje się bodźcem do swobodnej interpretacji ukierunkowanej tylko w swych podstawowych zarysach. [...] Symbolistyczna „sugestia” ma na celu stworzenie sprzyjających warunków do odbioru nie tyle dokładnego znaczenia, ile ogólnego schematu znaczeniowego, wianuszka możliwych znaczeń – wszystkich jednakowo nieprecyzyjnych i tyle samo wartych, zależnie od stopnia przenikliwości, nadwrażliwości i emocjonalnego nastawienia czytelnika⁷.

Już ten mały fragment prowokuje do szeregu pytań, mających w tym miejscu oczywiście charakter retoryczny. Co to znaczy „swobodna interpretacja”? Czym jest „ogólny schemat znaczeniowy”, „wianuszek możliwych znaczeń”? Czym są interpretacje „jednakowo nieprecyzyjne i tyle samo warte”?

Dalej Eco „wyjaśnia”: „symbolizm nowoczesny jest symbolizmem «otwartym» – dlatego właśnie, że przede wszystkim ma komunikować to, co nieokreślone, wieloznaczne, poliwalentne”⁸. Do przemysłu skłania kategoria „nowoczesnego symbolizmu otwartego”. Sugestie Eco co do sposobu interpretacji symbolu diametralnie różnią się od propozycji interpretacji współczesnego dzieła sztuki przez zwolenników takiej koncepcji kultury, w której symbol odgrywa rolę konstytuującą.

...

Hans-Georg Gadamer rozpoczyna *Aktualność piękna* od pytania o rację bytu sztuki, czym wpisuje się w rozważania o końcu sztuki. Filozof wymienia kilka takich momentów w tradycji kultury europejskiej, w których pytanie o uprawomocnienie sztuki pojawiało się ze szczególną siłą. Należą do nich starożytność i słynne pretensje Platona do

⁷ Tenże, *Problem dzieła otwartego*, [w:] tegoż, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 168.

⁸ Tamże, s. 169.

sztuki, okres obrazoburstwa i jego potępienie przez Kościół chrześcijański, reformacja i kontrreformacja, przemiany w myśleniu o kulturze i sztuce wieku XVIII i XIX. Stwierdza, że w wieku XIX zakończyła się ostatecznie pewna jednolita tradycja związana ze sposobem odpowiedzi na to pytanie. Filozof ma tu na myśli awangardowy przewrót w myśleniu o sztuce z początku XX wieku. Zrozumienie, czym jest dziś sztuka, to jedno z zadań filozofa, więc Gadamer podjął się obrony sztuki. W latach 60. XX wieku, gdy pisał *Prawdę i metodę*, „zagrożenie sztuki” ze strony antysztuki było już wyraźnie widoczne. Posługiwanie się pojęciami klasycznej i kantowskiej estetyki w ocenie awangardowych dzieł sztuki (na przykład twórczości Marcela Duchampa, w tym czasie już powszechnie znanej i z powodzeniem wystawianej) stawało się problematyczne. Gadamer odwołuje się więc do bardziej podstawowych niż estetyczne doświadczeń ludzkich. W celu uaktualnienia piękna jako wyznacznika sztuki szuka szerszych, antropologicznych podstaw i odwołuje się do trzech kategorii: gry, symbolu i święta.

W *Aktualności piękna* czytamy, że dzieło sztuki nie dlatego jest niezastąpione, ponieważ jest nośnikiem sensu, którym można obciążyć również inne nośniki. Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że ono w ogóle się pojawia. Prawdziwe dzieło sztuki jest czymś więcej niż zwykły przedmiot, a jego zniszczenie bywało w historii uznawane za rodzaj bluźnierstwa religijnego. Czyli dzieło sztuki nie tylko odsyła do czegoś, ale samo w sobie jest przyrostem bytu. Nie jest jedynie środkiem, ale samym celem. Aby odkryć to, do czego dzieło odsyła, ale również – a może przede wszystkim – to, co samo znaczy, potrzebny jest wysiłek, uczestnictwo w grze. Nie istnieje symbol, którego rozumienie mogłoby się odbyć bez interpretacji. Na uwagę zasługuje tu troska Gadamera o to, aby gra o właściwe rozumienie była uczciwa.

Jeśli jednak od początku XIX wieku artysta stopniowo rezygnuje z wypowiadania się w zrozumiałym języku symbolicznym wspólnoty europejskiej tradycji humanistyczno-chrześcijańskiej, czyli rezygnuje z przemawiania w imieniu swojej wspólnoty, to w czym imieniu mówi? Filozof odpowiada: „poprzez najbardziej swoiste wypowiadanie siebie sam sobie tworzy własną wspólnotę [...] ta wspólnota zaś jest w swej intencji całością zamieszkanej świata, ma charakter

ekumeniczny, prawdziwie uniwersalny”⁹. Widać tu wyraźnie optymistyczną wiarę w szczerość artystycznych intencji.

Niejednokrotnie jednak w kontakcie z dziełami sztuki nowoczesnej, sięgającej korzeniami do awangardy, można mieć wrażenie, że artyście nie chodzi o sprowokowanie odbiorcy do wysiłku rozumienia, do tego, aby przestał być widzem, został uczestnikiem gry o rozumienie, ale o zwykłą zabawę, której niejasne często reguły są zupełnie odmienne od tych zakładanych przez Gadamera.

Coraz częściej, na co wskazuje Manfred Lurker, słowo „symbol” rozumie się jako rozmyty, nienaukowy termin, używany przez marzycieli, fantastów i fanatyków religijnych. Prawdą jest również, że w stosunku do symboli używa się – lub raczej używało się kiedyś – określenia „uświęcony”, co nadaje im specyficzne znaczenie cenneści, czegoś, czego powinno się strzec i co powinno się przekazywać następnym pokoleniom. Jak mówi Lurker: „Gdzie przestaje się szanować dziedzictwo przodków, gdzie zrywa się kontakt z tradycją, tam również uświęcone symbole tracą sens i wydają się jedynie kalkomanią dawno minionych czasów”¹⁰.

Lurker ubolewa nad tym, że współcześnie pojawiają się głosy, aby znieść różnicę w pojmowaniu znaku i symbolu oraz

[...] nazywać wszystkie znaki, które coś reprezentują, symbolami, choćby to były tablice drogowe lub indiańskie sygnały dymne. Stąd już dzieli nas tylko krok od nadania wszystkim bez wyjątku symbolom charakteru znaków; wtedy na przykład chrześcijański krzyż nie byłby wcale ważniejszy od numeru domu, obydwa służyłyby jedynie do zewnętrznego znakowania¹¹.

Gilbert Durand przyznaje rację Pascalowi, który uważał, że filozofem odpowiedzialnym za szczególnego rodzaju „obrazoburstwo”, to znaczy za przyspieszenie triumfu „znaku” nad symbolem, był Kartezjusz. Dla Kartezjusza wyobraźnia symboliczna i wszelkie wrażenia zmysłowe nie były uznanymi drogami poznania. Sądził, że człowiek powinien okazywać swoje zainteresowanie tylko takim przedmiotom, które można poznać w sposób jasny i pewny za pomocą swego „du-

⁹ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 52.

¹⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 22.

¹¹ Tamże, s. 23.

cha”¹². Ten duch to intelektualne możliwości człowieka, które – jak się później okazało – Kartezjusz oczywiście przeceniał. Z symbolem jest dokładnie odwrotnie, bowiem gdy zwracamy się w jego kierunku, mamy pewność, że nie poznamy go w sposób jasny i pewny, ale w sposób niejasny i niepewny. Durand pisze:

W filozofii współczesnej nastąpiło, z kartezjańskiego rozpędu, podwójne wykrwawienie symbolizmu: bądź redukuje się „cogito” do „cogitationes” i wtedy otrzymuje się świat nauki, w którym znak jest pomyślany tylko jako adekwatny termin dla jakichś stosunków; bądź „chce się być wewnętrzny zwrócić świadomości” i wtedy otrzymuje się fenomenologie owdowiałe po transcendencji, dla których zbiór fenomenów nie ukierunkowuje się już ku biegownikowi metafizycznemu, [...] osiąga jedynie „prawdę na dystans, prawdę zredukowaną”¹³.

Czytamy dalej, że

Takie radykalne obrazoburstwo rozwinęło się nie bez poważnych następstw dla malowanego lub rzeźbionego obrazu artystycznego. W świecie, w którym na co dzień triumfuje pragmatyczna moc znaku, kulturowa rola malowanego obrazu jest w najwyższym stopniu zminimalizowana. [...] Artysta, jak i obraz, nie ma już swego miejsca w społeczeństwie, które stopniowo wyeliminowało zasadnicze funkcje obrazu symbolicznego, a w narastającej i mściwej anarchii obrazów, jaka rozpętała się i zalała wiek XX, artysta rozpaczliwie szuka zakotwiczenia swej ewokacji poza scjentystyczną pustynią naszej pedagogii kulturalnej¹⁴.

„Wyobraźnia symboliczna jest witalną, dynamiczną negacją, negacją nicości, śmierci i czasu”¹⁵. Takie określenie symbolu jest zdaniem filozofa główną jego funkcją. Przedstawia on następnie cztery zakresy, w których przejawia się, można by powiedzieć, równoważąca funkcja symbolu i wyobraźni symbolicznej.

¹² „Należy zajmować się tylko tymi przedmiotami, do których poznania w sposób pewny i niewątpliwy umysły nasze zdają się wystarczać” (R. Descartes, *Reguły kierowania umysłem. Poszukiwania prawdy poprzez światło naturalne*, tłum. L. Chmaj, Kęty 2002, s. 17).

¹³ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1996, s. 37.

¹⁴ Tamże, s. 38 i n.

¹⁵ Tamże, s. 124.

1. Symbol przywraca równowagę witalną (biologiczną). Durand podkreśla negatywne oddziaływanie na człowieka „władzy inteligencji”, a więc przewagi scjentystycznego interpretowania świata nad duchowym. W jego wyniku człowiek pozostaje sam z frustrującą i budzącą lęk świadomością śmierci. Terapeutyczną funkcję spełnia sztuka zrodzona z wyobraźni symbolicznej.

2. Wyobraźnia symboliczna wpływa na równowagę psychospołeczną, pełniąc szczególnego rodzaju funkcję pedagogiczną. Durand przywołuje badania psychologiczne nad związkiem umiejętności dostrzegania i interpretowania obrazów symbolicznych za zdrowiem psychicznym.

3. Równowagę antropologiczną nazwane jest człowieczeństwo w rozumieniu personalistycznym. Taką równowagę można osiągnąć, aktywnie partycypując we wspólnym dla wszystkich kultur „muzeum wyobraźni”, czyli muzeum symbolicznych dzieł, będących dorobkiem wszelkich dziedzin kultury.

Dopiero wtedy – mówi Durand – będzie mogła się ukonstytuować antropologia tego, co wyobrażeniowe, antropologia, której celem jest nie tylko być kolekcją obrazów, metafor i tematów poetyckich. Ale która ponadto musi mieć ambicję stworzenia złożonego wizerunku nadziei i obaw rodzaju ludzkiego, ażeby każdy mógł się w nim rozpoznać i w nim się potwierdzić¹⁶.

Stanem oczekiwanym byłby „ekumenizm sfery wyobrażeniowej” prowadzący do braterstwa kultur.

4. W każdej antropologii symbolistycznej symbol odsyła do nieskończonej transcendencji. *Homo symbolicus* tworzy poprzez symbole dziedzinę najwyższych wartości, sprzeciwiając się materialistycznej koncepcji świata i otwierając się na teofanię.

Paul Ricoeur, do którego wielokrotnie odwoływał się Durand, uważał, że współczesność jest jednocześnie tym momentem dziejowym, w którym nastąpiło zapomnienie symbolu, i odpowiednim czasem do tego, aby przywrócić jego znaczenie, „powtórna naiwność”. W tym celu filozof formułuje jedną z najbardziej znanych i cytowanych maksym: „Symbol daje do myślenia”.

Symbole występują na trzech obszarach: sacrum, nieświadomości, poetyckiej wyobraźni. W celu przybliżenia się do jak najlepszego

¹⁶ Tamże, s. 133.

intuicyjnego określenia, czym jest symbol, Ricoeur pokazuje różnice między symbolem a znakiem, alegorią, symbolem w logice i mitem. Umiejętność dostrzeżenia tych różnic jest wyznacznikiem stopnia akceptacji interpretacji metafizycznej, to znaczy takiej, która w symbolu widzi znacznie więcej niż tylko to, co w prosty sposób wskazuje poza siebie. Inaczej mówiąc, oznacza to zgodę na przyznanie symbolowi mocy transcendencji.

Władysław Stróżewski również łączy symbol z transcendencją. Symbol należy do dziedziny znaków, co wśród zwolenników językowego modelu rzeczywistości rodzi oczekiwania, żeby symbol jako znak w sposób adekwatny i jednoznaczny nazywał rzeczywistość. Zwykły znak odsyła do czegoś (pozwala coś rozpoznać), jest jednoznaczny i da się wyrazić za pomocą pojęcia. Służy porozumiewaniu się, ma funkcję komunikatywną. Symbole zaś coś reprezentują, są wieloznaczne i konieczne wtedy, gdy pojęcia w jakiś sposób zawodzą. Natomiast

[...] symbol nie odnosi do symbolizowanego ani w sposób jasny, ani całkowicie jednoznaczny, nie ma w nim także intencji „zawładnięcia”: gdyby się w nim znalazła, zaprzeczyłby sam sobie. Symbol zbliża do nieznanego, pozostawiając je nieznanym, wskazuje na transcendencję, nie degradując jej istoty¹⁷.

„Jak wydobyć z symbolu tę i n n o ś ć, która wzbudza myśl, by nie okazał się nią sens już gotowy, utajony, zasłonięty, zakryty?”¹⁸ – pyta filozof i odpowiada: potrzebna jest interpretacja hermeneutyczna mająca doprowadzić do rozumienia, bo żaden symbol nie jest rozumiany bez jakiegokolwiek interpretacji.

Na koniec zaprezentowanego wyboru hermeneutycznych koncepcji, czyniących symbol i w większości pesymistyczne diagnozy co do jego aktualnej kondycji we współczesnej sztuce ważnymi przedmiotami rozważań, chciałabym odwołać się do personalistycznej hermeneutyki Luigiego Pareysona, w obszarze której wspomniana problematyka rozwiązana jest inaczej.

Na pierwszy rzut oka, jak stwierdza słusznie Gianni Vattimo, estetyka formatywności Pareysona wydaje się fenomenologią twórczości

¹⁷ W. Stróżewski, *Istnienie i sens*, Kraków 2005, s. 482.

¹⁸ P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, tłum. E. Bieńkowska et al., Warszawa 1985, s. 66.

artystycznej pozbawioną widocznych związków z biblijnym i chrześcijańskim dziedzictwem. Filozofia była dla Pareysona, jak sam wielokrotnie stwierdzał *explicite* i wyjaśniał, hermeneutyką doświadczenia religijnego. Do takiego podejścia doprowadziła filozofa refleksja estetyczna. Vattimo, jego ulubiony i wdzięczny uczeń, który jednak dość daleko odszedł od założeń swego mistrza, w następujący sposób wyjaśnia ewolucję jego poglądów:

Nietrudno jednak dostrzec ciągłość i spójność drogi, którą podążał od estetyki aż do zainteresowań religijnych ostatnich lat jego życia. Odkrycie formy formującej (*forma formante*) skierowało jego myśl ku pewnej rzeczywistości, mającej więcej wspólnego z idealizmem niż z jakąkolwiek formą realizmu bądź empiryzmu. Forma rodząca się w twórczości artystycznej, jak każde zdarzenie związane z ludzką inicjatywą, stanowi przejaw obecności wykraczającej poza czystą relację podmiot – przedmiot¹⁹.

Vattimo cofa się przed użyciem takich pojęć jak metafizyka czy transcendencja. Pareyson natomiast, charakteryzując osobę jako podstawową kategorię jego filozofii, mówi wyraźnie: „Problem poznania prawdy i wielości filozofii nie jest ani epistemologiczny, ani historiozoficzny, ale *m e t a f i z y c z n y* [podkreślenie – J. W.-G.]”²⁰. Artysta i odbiorca sztuki są u Pareysona osobami. A osoba ze względu na jej dwa aspekty – totalność i rozwój – „jest samotworzającym się dziełem, czyli formą”²¹.

Forma u Pareysona jest wynikiem udanego formowania. „Jedynie coś niepowtarzalnego i jednostkowego może wywołać interpretację. [...] Nie ma mowy o możliwości ani o konieczności interpretacji tam, gdzie nie istnieją formy do poznania ani osoby zamierzające je poznać”²². Filozof wielokrotnie, opisując udane dzieło sztuki, czyli formę, używa terminu doskonałość. Doskonałe dzieło sztuki jest wynikiem doskonałego procesu formowania. Gdy Pareyson mówi o formowaniu materii dzieła sztuki, nazywa ją duchowością i osobowością artysty:

¹⁹ G. Vattimo, *Przedmowa*, [w:] L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, tłum. K. Kasia, Kraków 2009, s. 9.

²⁰ L. Pareyson, *Esistenza e persona*, Torino 1992, s. 217, [za:] K. Kasia, *Rzecz o formowaniu. Luigi Pareysona estetyka formatywności*, Kraków 2009, s. 43.

²¹ Tenże, *Estetyka. Teoria formatywności*, wyd. cyt., s. 205.

²² Tamże, s. 207.

Jeśli nie dostrzegamy w stylu tej całej duchowości oraz energii formatywnej zaangażowanej w dzieło, redukujemy je wówczas do czystej materii – rzeźbę do bloku marmuru, obraz do pomalowanej powierzchni. Forma jest równocześnie fizyczna i duchowa. Duch i materia krzyżują się ze sobą w dziele. Dzieło sztuki nie tyle „wyraża” osobowość artysty, ile całe nią *jest* – integralną i niepodzielną osobą, która stała się materialnym, fizycznym i istniejącym przedmiotem, co nie stoi wcale w sprzeczności z oczywistą wzajemną transcendencją dzieła i osoby²³.

Metafizyczny charakter poznania prawdy, doskonała forma, kategoria osoby, która zawiera w sobie niejako te dwie poprzednie, uprawomocnia następującą hipotezę: Mimo że Pareyson nie werbalizuje tego w swej estetyce, można chyba stwierdzić, że jego forma jest formą symboliczną.

Pareyson formułuje pewne prawo dotyczące poetyk, które gdyby je zaakceptować, byłoby jednym z argumentów przeciw wszelkim przeszłym i mającym jeszcze nastąpić diagnozom o „śmierci sztuki”.

Poetyki nie mogą się połączyć i uzgodnić w syntezie, która mogłaby się wydawać filozoficzna, lecz zawsze pozostanie ona eklektyczna, ponieważ one między sobą walczą i muszą walczyć, bo tam, gdzie jest jedna, nie ma miejsca na inne, historyczne gusty się wykluczają i często nawzajem zwalczają, programy sztuki następują po sobie nie tylko z natury, ale również z powodu gwałtownych reakcji, co w żadnym razie nie hamuje sztuki, gdyż kiedy już zostanie ona szczęśliwie osiągnięta, może się prezentować poprzez wszystkie, różnicowane, odległe, a nawet przeciwne programy²⁴.

Podkreślenia wymaga tu fragment dotyczący formowania, które rozpoznajemy w słowach: „kiedy zostanie ona szczęśliwie osiągnięta”, czyli osiągnięcie doskonałości. Właśnie odwołanie się do „formy formującej” wyklucza dalsze dywagacje na polu poetyk. Jeśli dzieło zostanie uformowane z sukcesem, wtedy pytanie o to, jak to zostało zrobione i czy zastosowana poetyka zgodna jest z gustem i preferencjami odbiorcy/krytyka, nie ma głębszego uzasadnienia.

Pierwszeństwo i jakby niezależność ukształtowanej formy od opinii, przekonań i upodobań odbiorcy wydaje się może najważniejszym aspektem estetyki Pareysona. Forma jest ponad wszelką krytyką.

²³ Tamże, s. 67.

²⁴ Tamże, s. 339.

Oczywiście w domyśle tylko ta forma, która została „szczęśliwie osiągnięta”. Wtedy może jedynie zaprosić do „wykonania” i interpretacji.

Na terenie hermeneutyki personalistycznej w ogóle nie może pojawić się problem „końca sztuki”. Jeśli pada diagnoza: śmierć sztuki, to tak, jakby wypowiadał ją „nie-człowiek”, bo język symboliczny jest – w personalistycznej koncepcji osoby – wyznacznikiem człowieczeństwa.

Wyobraźnia symboliczna Duranda (ekumenizm sfery wyobraźniowej), „życie symboliczne” Junga czy też jakakolwiek antropologia symbolistyczna to właściwa, a być może jedyna płaszczyzna, na której jest możliwe realizowanie się popularnej kiedyś, a dziś zapomnianej koncyliacyjnej funkcji sztuki. „Czy sztuka symboliczna może pomóc w przezwyciężeniu alienacji, przywrócić stan partycypacji, czyli pierwotną unię człowieka ze światem *sacrum* i mitami”²⁵? Niedawno Zofia Rosińska pozostawiła to pytanie otwarte. Pozwolę sobie postawić na koniec inne pytanie, które również pozostawię bez odpowiedzi: Czy istnieje sztuka inna niż symboliczna?

...

Na 54. Biennale w Wenecji Urs Fischer pokazał zestaw trzech rzeźb wykonanych z wosku i będących doskonałymi, hiperrealistycznymi kopiami trzech figur: postaci przyjaciela artysty, krzesła z pracowni artysty oraz znanej rzeźby Giovanniego z Bolonii *Porwanie Sabinek* (1581–1583). Artysta wraz z otwarciem tego jednego z najbardziej znaczących, a jednocześnie spektakularnych pokazów sztuki światowej zapalił „knoty” owych monumentalnych „świec” woskowych. Podczas kilkumiesięcznego trwania wystawy rzeźby topiły się, zmieniając swą postać i dążąc każdego dnia do całkowitego, mogłoby się wydawać, unicestwienia.

Najwięcej emocji wśród zwiedzających i największe zainteresowanie krytyków wzbudzała „zagłada” barokowej rzeźby. *Porwanie Sabinek* Giambologny było szczytowym osiągnięciem jego artystycznej wirtuozerii. Mimo że tytuł nawiązuje do mitologii rzymskiej, niektórzy historycy sztuki dopatrują się w nim alegorii trzech okresów

²⁵ Z. Rosińska, *Przygodność aksjologiczna. Esej o niemocy*, „Estetyka i Krytyka”, nr 20 (1/2011), s. 165.

życia: młodości, dojrzałości i starości. Rzeźba pokazuje doskonały warsztat; trzy wyważone postaci w układzie piramidalnym wykonane są z jednego kawałka marmuru. Ten układ jest mistrzowskim zastosowaniem typowej dla manieryzmu *figura serpentinata*. Artysta przekształcił rozumienie formy rzeźbiarskiej w taki sposób, iż widz jakby czynnie uczestniczy w przedstawieniu. Nie zapominajmy, że iluzja ruchu i teatralność to cechy charakteryzujące sztukę baroku, którego Giambologna był prekursorem.

Trzeba przyznać, że topiące się na oczach publiczności elementy robiły wrażenie. Odpadające stopniowo części otaczały coraz gęściej płonąca rzeźbę. Zniekształcone całkowicie lub jeszcze rozpoznawalne, jak na przykład kikut dłoni, już tylko z dwoma pięknymi palcami, które wcześniej na coś wskazywały, więcej znaczyły. Wszystko to działo się w migotliwym świetle świec, co potęgowało wrażenie barokowej teatralności.

Czy Urs Fischer swoim dziełem tylko zręcznie wpisał się w wiodący temat Biennale –obowiązujące hasło *ILLUMInations* miało mieć, zdaniem kuratora Bice’a Curigera, symboliczne, szerokie odniesienia: temat światła, poezję Arthura Rimbauda, pisma Waltera Benjamina, kondycję narodowych pawilonów wystawienniczych, ale też ulotną materię sztuki rozumianej jako doświadczenie rozjaśniające rzeczywistość (*illuminating experience*) – czy też chciał nam powiedzieć coś o nieuniknionym przemijaniu sztuki zbudowanej na klasycznym ideale piękna i mistrzostwie wykonania? A może nie mamy do czynienia z dziełem, które mówi jednocześnie o sztuce, człowieku i symbolicznej tradycji, bez której ani jedno, ani drugie nie może się obejść?

Zmianie stanu, kształtu uległ przedmiot, wydaje się natomiast, że dzieło sztuki Fischera nie straciło swej, jak powiedziałby Pareyson, integralności. W krótkim rozdziale *Okaleczenie nie niszczy wszystkiego: kikuty, ruiny, fragmenty* czytamy:

Z perspektywy udanego i zakończonego formowania okaleczenie (choć rzecz jasna nie takie, które mogłoby zniszczyć fizyczną rzeczywistość dzieła, redukując je do nieruchomego fragmentu czy nic nie znaczącej ruiny) nie niszczy całości. [...] Okaleczenie starożytnej rzeźby objawia jej prawdziwą istotę jedynie w tym sensie, że stanowi odwieczne wezwanie do podziwiania w dziele sztuki tego, co istotne, czyli natury formy²⁶.

²⁶ L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, wyd. cyt., s. 129.



Ryc. 1. Urs Fischer, bez tytułu, czerwiec 2011
wosk barwiony, knoty, stal, wymiary instalacji zmienne
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.



Ryc. 2. Urs Fischer, bez tytułu, wrzesień 2011
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.



Ryc. 3. Urs Fischer, bez tytułu, fragment, wrzesień 2011
54. Biennale w Wenecji
Źródło: materiały własne.

WHAT DOES HERMENEUTICS UNDERSTOOD AS INTERPRETATION OF SYMBOL AND METAPHOR HAVE TO SAY ABOUT THE CONTEMPORARY WORK OF ART?

ABSTRACT

In the article I propose an analysis of both the opinions about “the end of art,” that have been appearing for a long time and the changes in understanding the meaning of symbols in culture. In connection with the problem of symbols, I refer to the philosophy of Hans Georg Gadamer and Paul Ricoeur, as well as to the personalistic hermeneutics of Luigi Pareyson. Asking if there exist such concepts of culture that would make the use of the term “end of art” irrelevant, I answer yes and I give the example of the concept of form by Pareyson. Additionally, I make the point that Pareyson’s form is a symbolic one. Finally, I try to outline a hermeneutic interpretation of one of the art works shown at the 54 Venice Biennale

KEY WORDS

personalistic hermeneutics, „end of art”, symbolic form

Joanna Winnicka-Gburek